# L'ART.

LA SCULPTURE CONTEMPORAINE
ET L'ŒUVRE D'ALFRED PINA

ENTRETIENS
PAR D. ACHELLE



A. PINA DANS SON ATELIER.



# L'ART

# L'ART.

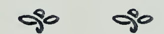
LA SCULPTURE CONTEMPORAINE
ET L'ŒUVRE D'ALFRED PINA

ENTRETIENS
PAR D. ACHELLE



PORTRAIT DE A. PINA (1916).

# *Biographie d'Alfred Pina*



M. Alfred Pina n'est pas encore à l'âge où les événements de la vie éclairent l'évolution des manières d'un artiste; c'est au contraire son œuvre qui constitue sa biographie.

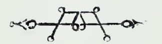
Né à Milan, en 1887, Alfred Pina perdit son père à l'âge de 8 ans et sa mère à l'âge de 12 ans. Il fit ses études au collège de Milan et suivit de bonne heure l'enseignement de l'Académie des Beaux-Arts de sa ville natale. Le Grand Prix national de sculpture couronna la fin de sa scolarité et il fut aussitôt l'élève assidu du professeur Bruggi, de Milan, pour l'anatomie. Ses premières œuvres, présentées aux Expositions de Milan, attirèrent l'attention d'un éminent architecte de Bologne, le professeur Paolo Sironi, qui, après avoir constaté la solide originalité du jeune sculpteur dans ses divers travaux d'atelier, lui confia la décoration statuaire des jardins et de la villa du comte Conti, à Porto-Civita-Nova (province des Marches). Un séjour de trois ans à Rome permit au jeune sculpteur de compléter ses études et, par ses relations avec les artistes français, le désir le plus vif naquit dans son esprit de séjourner à Paris, la grande capitale du goût et des arts.

Alfred Pina, ayant donné la preuve définitive de son talent, quitte alors l'Italie et, contrairement aux conseils de ses amis, se fixe à Paris,

réalisant ainsi un rêve longtemps caressé. Sa carrière d'artiste est rapidement jalonnée par des œuvres reçues au Salon des Artistes Français en 1911, 1912, 1913, 1914 et, au cours de cette dernière année, il est nommé secrétaire général de la Société des Artistes Italiens à Paris.

Parmi les élèves de M. Pina, on peut citer M^lle^ Théophilatos, M. Alilaire et, plus particulièrement, M^me^ Geger, qui, étant peintre, décida, sur les conseils de M. Pina, de se consacrer à la sculpture et, après une seule année de leçons, fit recevoir au Salon des Artistes Français de 1916 un buste de *Vieux Romain*.

En 1914, M. Pina mettait la dernière main au buste de M. Capet, adjoint au maire de Sceaux, quand la guerre éclata. Quelques travaux l'ayant amené à Montpellier, il ne tarda pas à faire reconnaître dans cette ville éclairée la puissance et l'originalité de son talent : des œuvres nombreuses de M. Pina, exécutées à Montpellier, lui ont donné un droit de cité, que consacre la présence de son *Buste de Beethoven* au Musée célèbre de cette ville.



# La Sculpture Contemporaine et l'Œuvre d'Alfred Pina

Tout artiste digne de ce nom a de l'art en général et de son art en particulier une conception personnelle; il le voit selon une tendance obsédante de réalisation cherchée, progressivement mieux atteinte; pour tout dire, il poursuit un idéal et il s'en approche.

Pas de formule surtout : la formule, le procédé est précisément ce qui s'éloigne le plus d'une tendance véritablement artistique. L'artiste cherche un résultat et entend lui subordonner tous les moyens dont la variété peut seconder son effort d'intense et libre expression.

La récente acquisition par le Musée de Montpellier d'une œuvre de sculpture bien moderne, le *Buste de Beethoven,* du jeune statuaire italien Alfred Pina, nous autorise à lui appliquer ces réflexions non seulement parce

que ce morceau de sculpture se distingue singulièrement des autres sculptures du Musée, mais aussi parce qu'une récente exposition des œuvres de M. Pina nous a permis de saisir l'originalité et la sincérité de son talent.

Assuré de trouver auprès du jeune artiste une savoureuse profession de foi, vibrante comme ses œuvres, nous nous sommes complu à la lui demander. La statuaire est d'ailleurs, parmi les arts, un de ceux qui ont reçu de l'âme contemporaine la plus remarquable transformation. Où est la source profonde de cette évolution? Quelle est la pensée essentielle du statuaire moderne? Quel est, en particulier chez M. Pina, le principe de l'émotion intense dont il sait auréoler les moindres de ses productions et qui lui permet, dans un simple masque humain comme celui de Beethoven, de fixer par la matière les angoisses d'une âme douloureuse et la souveraine puissance d'un génie créateur?



« La source, le principe de l'œuvre plastique, nous dit M. Pina, c'est devant la sensibilité de l'artiste une *attitude* expressive : c'est-à-dire un moment où la forme traduit la vie avec une sincérité, une harmonie, une éloquence touchantes pour qui sait les comprendre. Et c'est, du même coup, la beauté; la beauté faite de l'âme des êtres et des choses, et non asservie, comme on le croit souvent, à cette sagesse convenue des formes du joli. La *Belle Heaulmière*



PORTEUR D'EAU.

*Par A. Pina.*

de Rodin, effarante apparition de la vieillesse féminine, est belle de toute la laideur de la décrépitude, qui est une note douloureuse de la vie humaine.

« L'attitude est le point de départ de toute conception du bon statuaire. On ne la commande pas, on ne la crée pas. Les attitudes apprêtées, où l'on sent que le modèle a été contourné, disposé, composé pour l'effet, sont aussi criardes aux yeux avertis que des notes fausses aux oreilles justes.

« Malheureusement l'éducation du public n'est pas faite à la critique des fausses attitudes aussi bien qu'à celle des fausses notes. On ne sait généralement pas *voir* la sculpture et, assurément, l'abondance des produits commerciaux, scandaleusement opposés à la sculpture d'art, n'est pas faite pour remédier à cette cécité.

« Quoi qu'il en soit, au hasard des circonstances, aux moments les plus imprévus, l'*attitude plastique* illumine tout d'un coup tel être ou tel objet. La nature a ainsi ses moments de confession. Parfois l'esprit attentif aux formes les cueille sans s'en rendre compte et dans la mémoire laisse des empreintes venant on ne sait d'où, qu'une heure de méditation fait surgir comme une hallucination heureuse; au cours d'une insomnie, d'une vive émotion intérieure, soudain passe devant les yeux de l'artiste l'attitude divinement expressive et c'est une joie sauvage, en ces moments souvent bien mal adaptés au train de la vie courante, de se jeter sur la glaise dont la masse informe attend la main

créatrice et de fixer en quelques instants l'essentiel de la vision aimée.

« Il peut fort bien arriver que ce charme expressif de l'attitude ne gagne pas, dans son ensemble, le corps tout entier du sujet observé. Ainsi s'expliquent les *fragments sculpturaux*. Le public s'en effare un peu parce qu'il y voit des corps complets qu'on aurait brisés, alors que ce sont des attitudes dont les parties manquantes ne sont pas nées sous le regard du sculpteur. On fait ce qu'on peut. Mais c'est beaucoup plus de *pouvoir* un beau torse, une tête harmonieusement adaptée à une épaule, fragments de vie et d'émouvante poésie, qu'une triste académie où rien n'est vivant, ni digne de vivre.

« Voilà donc l'attitude révélée, imposée, ce qui est justement le contraire de posée. C'en est fait : le sculpteur en est devenu amoureux; tôt ou tard il en fera une œuvre. De préférence, il s'y attache sur l'heure. C'est pourquoi il ne faut pas s'étonner qu'un artiste puisse modeler en un même temps plusieurs œuvres statuaires. Est-on maître de refuser l'inspiration nouvelle qui se déclenche au cours d'exécution d'une inspiration antérieure?

« Sans être prévenu, on pourrait trouver un peu étroit de réduire le sculpteur à un rôle de « chercheur d'attitudes ». Mais ce qui fait pour lui le prix d'une belle attitude, d'une attitude expressive et vraie pour toute la vie qu'elle renferme, c'est que précisément tout l'art de rendre plastiquement la vie se subordonne à l'attitude. Toute la technique

de la sculpture s'ensuit avec une si rigoureuse logique qu'à aucun moment de l'exécution l'on ne peut et l'on ne doit s'éloigner de la pensée simple qu'elle fait dominer sur tous les détails.

« Réfléchissez d'ailleurs un instant. L'attitude générale commande les attitudes de détail de chaque muscle, de chaque organe interne ou superficiel du sujet. A coup sûr, le modèle présente l'anatomie dévolue à son espèce, à sa race, à son âge, à son individualité. Mais cette charpente, ces jointures, ces chairs, tout cela est transformé par l'attitude; les formes classiques et mornes des figures anatomiques n'existent plus : c'est devenu tout un monde nouveau, agencé par une idée, par la vie.

« Et voilà le grand secret. La forme n'est rien si la vie ne la pénètre pas dans tout ce que, par l'œuvre plastique, l'on voit ou l'on devine au delà même de sa limite voulue.

« L'attitude nous révèle cette valeur du détail qui fait l'œuvre vraie et lui donne ce que j'aime à appeler *le vérisme,* c'est-à-dire la vérité de la vie dans le moindre espace considéré de l'œuvre d'art. Assurément, l'œuvre d'art est une synthèse, et la preuve en réside dans l'émotion immédiate que, par son ensemble, elle doit produire. Mais synthétiser ce n'est pas schématiser, et si vous regardez des œuvres, même signées de grands noms, des époques antérieures à la nôtre, vous ne pourrez vous défendre d'y reconnaître souvent plus de schéma que de synthèse.

« Et pourquoi s'arrêter ainsi en route? Alors que l'at-

titude, le mouvement du sujet se révèlent en mille détails parlants, ajoutant à son caractère général toute la saveur de sa complexion personnelle, de son âge, des répercussions de son attitude sur les points les plus inattendus de son corps, pourquoi ne pas voir, ne pas sentir, ne pas rendre tout ce spectacle du vrai, tout ce vérisme? Parce que, direz-vous, l'œuvre perdrait en beauté, en dignité? Dites en frigidité ! Or, l'œuvre du statuaire n'est rien s'il n'a pas communiqué à l'argile qu'il pétrit la chaleur divine de la vie. Tout est là : animer la matière, lui donner toute l'âme qui anime le modèle et, par là, lui donner aussi son âme d'artiste. Car c'est en ce monde la tâche de l'artiste d'imposer son émotion, sa vibrante émotion, à ceux qui sans lui ne verraient dans la nature qu'un spectacle indifférent.

« Evidemment, ce n'est pas chose aisée que de répandre ainsi sur toute une œuvre plastique cette émotion qu'on ressent, et je pourrais vous montrer au Musée même de Montpellier des œuvres sculpturales qui ne la possèdent pas du tout, ou qui ne la possèdent qu'en telle ou telle partie; chez quelques-unes elle illumine presque toute l'œuvre. Et je vois ces statues, pourtant entières, comme brisées et tronquées : c'est seulement aux fragments qui sont comme sonores de vérisme que mon regard s'attache obstinément. L'auteur eût mutilé son œuvre de tout ce qui ne vit pas réellement que je lui en saurais gré. A voir ainsi les œuvres statuaires, on ne les voit évidemment qu'en connaisseur, mais la morale de l'artiste consiste aussi à ne faire état que des regards connaisseurs; c'est sa seule ga-




**BEETHOVEN.** (Musée de Montpellier.)

*Par A. Pina.*

rantie contre la déchéance de son talent, et les exemples ne sont pas rares de statuaires réellement doués qui n'ont rien produit pour avoir, sous l'empire de la misère, trop sacrifié à leur facilité.

« L'ordinaire bénéfice d'une attitude vraie, c'est la *souplesse des contours*, par quoi s'éveille la beauté propre aux œuvres de sculpture. Il y a là quelque chose de comparable à la mélodie dont le dessin trace à l'harmonie la route et le but. Cette souplesse des contours qui porte en elle comme une seconde âme, moins immatérielle que l'idée maîtresse de l'œuvre, a pour les statuaires un charme où se reconnaît la maîtrise et l'imagination savante de l'homme de métier. Telle courbe n'a pu naître que sous les doigts d'un grand maître. Dans une exposition, aux Salons annuels, nous la dépistons de loin. Nous aimons à tenter d'y réussir à notre tour.

« Le souci sévère des nobles contours, des courbes souples et harmonieuses, tempère très heureusement la recherche du détail expressif. Le problème consiste précisément à concilier ces deux exigences, qui, dans une attitude fausse ou sous les doigts d'un praticien sans art, se combattent et se défont mutuellement. Au contraire, quand le mouvement est vrai, non seulement le détail se subordonne harmonieusement à l'ensemble, mais il suggère au sculpteur d'heureuses simplifications ; il permet de traiter par grandes masses ce qui semblerait exiger une patiente minutie, et ces grandes masses, par leur justesse et leur simplicité, allègent et aèrent ce qu'alourdirait et dénatu-

rerait le fignolage. Parfois des *plans dominants,* audacieusement enlevés, s'imposent pour mieux crier au regard la netteté et la spontanéité de la silhouette; ils attestent l'unité et la simplicité fondamentale de l'attitude, ils donnent à l'œuvre ce caractère de premier jet qu'un long travail ne saurait effacer, puisque, en effet, l'idée plastique a jailli tout d'un coup de la nature.

« Vue par le sculpteur moderne, l'œuvre plastique n'a pas seulement le devoir de traduire en contours souples et en surfaces vivantes l'attitude expressive d'un être; elle reçoit aussi de son auteur la mission de parler aux yeux dans la lumière. Ce n'est pas seulement une forme, c'est de la lumière sur une forme.

« Notre époque est assurément plus sensible qu'aucune autre à ce mariage mystérieux de la forme sculptée et de la lumière qu'elle doit recevoir, non d'une direction quelconque, mais selon la loi convenable à l'expression. Et cette lumière qui, dans les siècles passés, était considérée comme séparée, indépendante, le sculpteur moderne veut l'appliquer lui-même sur son œuvre. Où il voit jaillir le reflet brillant du jour, il ménagera audacieusement un plan qui accentuera l'effet, et marquera, en quelque sorte, le baiser de la lumière. Sorte d'impressionnisme, de traduction hors du domaine même de la forme, ces plans de lumière peuvent heurter et comme martyriser la forme elle-même, mais c'est pour lui donner, quand on la regarde à la distance convenable, une vibration qui non seulement s'empare de l'œuvre, mais aussi de l'atmosphère qui l'entoure.



BATTEUR DE FAUX.

*Par A. Pina.*

L'air est complice de votre émotion; l'espace forme autour du bronze ou du marbre une ambiance qui sympathise avec l'idée d'art que vous y placez. Et c'est pourquoi la sculpture moderne n'est pas ornementale ni commodément adjointe à un objet mobilier. Elle est un centre; il lui faut beaucoup d'espace, de l'espace inoccupé et homogène comme le ciel bleu, une lumière pour elle, répondant à la caresse qu'elle sollicite, et comme un silence des choses qui la laisse parler.

« S'étonnera-t-on que de telles exigences soient justifiées par des devoirs nouveaux, inconnus même aux sculpteurs du siècle passé? Cette union de notre œuvre et de la lumière nous conduit à un autre moyen d'expression que, faute d'un mot meilleur, j'appelle *la couleur*. C'est la qualité suprême, l'objet délicat des dernières touches de l'artiste qui a enfin réalisé la forme cherchée.

« La couleur n'est évidemment pas, en statuaire, une manière de badigeon. Il ne s'agit ici ni de couleur véritable, ni de procédé donnant les effets d'opposition familiers aux ornemanistes. On sait d'ailleurs l'effet disparate et pénible des statues faites de plusieurs matières, par exemple de marbre et d'ivoire ou de pierres diverses. L'œuvre du statuaire doit être d'une matière unique. La patine que nos fondeurs savent aujourd'hui adapter merveilleusement aux bronzes d'art n'obtiendrait pas, non plus, par des variétés étudiées de nuances, l'effet que, au sens sculptural, j'appelle couleur. Dans les limites d'une même matière, teintée uniformément, il s'agit cependant de solliciter la lumière

d'une manière différente sur les surfaces de nature différente. De l'étoffe à la chair, des cheveux aux lèvres, des méplats osseux aux cartilages d'une oreille, il y a des changements que peuvent souligner les éléments de la technique sculpturale : des incidences lumineuses, des transparences, des écoulements ou des retardements de lumière, des prises de touche qui viennent d'ailleurs du point voisin et dont on ne voit pas le point de départ. Peut-être n'est-il pas possible de traduire exactement par des mots cette sensation de la couleur en sculpture. Peut-être est-il d'ailleurs impossible, d'une manière générale, de traduire par des mots ce qui est ainsi le secret d'une technique d'art... Toujours est-il que la couleur est une qualité nouvelle de la sculpture et elle est, à mon sens, caractéristique d'un art perfectionné. »



Une théorie sur l'art en général ou sur un art particulier est susceptible de deux sortes d'applications.

En premier lieu, elle éclaire le jugement et les émotions de ceux qui admirent les œuvres d'art.

En second lieu, elle détermine chez les artistes, c'est-à-dire chez les producteurs d'œuvres d'art, des tendances et des résultats caractéristiques de leur talent.

Pour le commun des mortels, c'est-à-dire les contemplateurs d'œuvres d'art, la conception théorique oriente la contemplation, guide l'analyse, affine le goût et dresse,

en face des œuvres données comme artistiques, une conscience esthétique qui joue à l'égard des faits artistiques le même rôle que la conscience morale vis-à-vis des faits moraux ou que la rigueur logique dans les faits scientifiques.

Indépendante des deux autres, la conscience esthétique varie comme elles avec le temps et les hommes. Dans la mesure où chaque époque la perfectionne, elle est une précieuse acquisition et un ornement estimable de l'esprit. Toutefois, n'est-il pas constant que, parmi la foule des visiteurs d'un musée, elle manque en général déplorablement? N'est-elle pas d'ailleurs particulièrement absente devant les œuvres de sculpture? Et, à dire vrai, on ne saurait en faire grief au public. L'ensemble complexe des idées, des connaissances et des sentiments qui échafaudent une délicate conscience esthétique ne s'acquiert pas sans quelque effort et sans avoir reçu, de l'éducation ou des circonstances, les leçons requises. Cette remarque, dont on ne saurait contester la justesse, excuse et justifie toute tentative d'exposer, comme nous le faisons présentement, les idées auxquelles se réfèrent les œuvres d'un art conscient et sincère. Leur portée, pour les esprits attentifs à jouir avec réflexion de leurs émotions artistiques, dépasse d'ailleurs les limites d'une production individuelle; et nous pouvons en faire l'épreuve en choisissant, par exemple au Musée de Montpellier, des statues classées par la tradition parmi les chefs-d'œuvre.

Dans une des salles principales de ce Musée célèbre,

nous trouvons côte à côte sous les numéros 1066 et 1002, deux statues de marbre :

L'une de Pradier (1) : *Nyssia* (2). Elle date de 1848.

---

(1) Pradier (James), statuaire français, né à Genève en 1792, mort à Bougival en 1852. Il était né d'une famille française, réfugiée en Suisse à la révocation de l'édit de Nantes. Il remporta le grand prix de sculpture en 1813. Dès son retour de Rome, il exposa un *Centaure* et une *Bacchante* en bronze et une *Nymphe* en marbre (Musée de Rouen). De 1821 à 1823, il fit un nouveau séjour en Italie, et y exécuta, dans une colonne de marbre antique trouvée à Véies, deux ravissantes statues demi-nature, une *Vénus* et une *Psyché*, achetées pour le Luxembourg; un *Fils de Niobé percé d'une flèche* fut également acheté pour ce musée. Ses expositions suivantes : *Prométhée* (Jardin des Tuileries); les *Trois Grâces* (Palais de Versailles); *Cyparisse et son cerf; Satyre et Bacchante* (collection Demidoff); les statues colossales de *Strasbourg* et de *Lille*, pour la place de la Concorde, les deux *Muses de la Comédie*, pour le monument de Molière, rue de Richelieu, montrèrent qu'il savait atteindre le haut style sans plus d'effort, et ses bustes du *Connétable de Montmorency* (palais de Versailles), de *Charles Bonnet* (musée de Genève), de *Louis XVIII* (palais de Versailles), de *Charles X*, de *Louis-Philippe*, de *Cuvier*, du baron *Gérard*, prouvèrent la souplesse de son talent. Mais il s'attacha surtout à l'étude de la beauté féminine : *Phryné* (collection Delessert); la *Poésie légère* (musée de Nîmes); *Nyssia* (musée de Montpellier); *Sapho*, en bronze; *Chloris caressée par Zéphire;* la *Toilette d'Atalante; Médée, Pandore, Hébé*, bronze; *Léda*, ivoire (Exposition de Londres, 1851). Citons encore : *l'Industrie*, au palais de la Bourse; les *Douze Victoires*, du tombeau de Napoléon Ier aux Invalides; les statues couchées du *Duc de Penthièvre* et de *Mademoiselle de Montpensier*, pour la chapelle funéraire de Dreux; *Phidias* (jardin des Tuileries); le *Duc d'Orléans*, fils de Louis-Philippe, assis; le *Maréchal Soult*, dans les galeries de Versailles, etc. *(Dict. Larousse)*.

(2) *Nyssia*. Myth. gr. Femme de Candaule, roi légendaire de Phrygie. Grand admirateur des charmes de sa femme, Candaule voulut que Gygès, son favori, la contemplât sans voiles. Nyssia s'en aperçut; elle menaça Gygès de le faire tuer, s'il ne tuait le roi. Gygès assassina Candaule, et



BUSTE DE M. CAPET.

*Par A. Pina.*



**BUSTE DE M. HERRIOT**, Maire de Lyon, Sénateur du Rhône.

*Par A. Pina.*

L'autre d'Albert Lefeuvre (3) : *L'Adolescence.* Elle date de 1880, d'après le catalogue du Musée.

Au premier coup d'œil, on sent que ces deux statues répondent à des conceptions esthétiques fort différentes. Aussi bien, sans même les voir, les dates de leur production suggéreraient à tout esprit averti qu'il s'agit de deux écoles fort distantes. C'est en effet dans l'intervalle de ces deux époques qu'une splendide évolution de la sculpture française et, par elle, de toute la sculpture fut déterminée par la vigueur de Rude, le génie de Carpeaux et l'audace de Falguières (l'influence de Rodin n'avait pas encore couronné cette révolution esthétique).

Il ne s'agit point, en contemplant les deux statues dont nous parlons, de décider sur le talent des deux auteurs :

---

épousa Nyssia. Iconogr. Nyssia a été sculptée en marbre penthélique, par Pradier (musée de Montpellier). Eugénie Aizelin a traité le même sujet en 1861. Les peintres Ch. Lefebvre et Gérome l'ont aussi représenté *(Dict. Larousse).*

(3) Lefeuvre (Louis-Etienne-Marie-Albert), sculpteur français, né à Paris en 1850. Elève de Dumont et de Falguière, il s'est fait connaître comme un artiste au talent souple et gracieux, délicat et fin, qui interprète souvent d'une façon neuve et pittoresque les sujets qu'il traite.

Parmi les œuvres qu'il a exposées depuis 1875, nous citerons : *Jeanne d'Arc entendant une voix céleste* (1875); *l'Adolescence* (1876); *Après le Travail* (1878); *Pour la Patrie* (1881); *Joseph Bara* (1881), statue qu'on voit à Palaiseau; *le Pain* (1886), *l'Age d'Or* (1887); *Frère et sœur* (1888); *la Muse des bois* (1892); *Jeanne d'Arc à Vaucouleurs* (1896); *les Sylphes,* bas-relief (1898); *le Temps des cerises,* panneau (1899), etc. On lui doit encore : la statue de *Carrel,* à Rouen; le monument du Général *Margueritte; l'Elevage,* groupe, aux Abattoirs de Paris, etc. Il a obtenu plusieurs médailles et la croix de la Légion d'honneur (1881) *(Dict. Larousse).*

leurs succès, leur réputation les placent au-dessus d'une telle querelle. Il s'agit de constater que leur talent incontesté s'est exercé sur la matière avec des conceptions et des tendances nettement différentes.

Sous le point de vue de l'attitude générale, la différence apparaît au premier regard. *Nyssia* a une attitude composée; le mouvement de la tête et du cou ne se lie pas à celui des bras; l'ensemble du corps n'accuse pas la ligne générale exprimant une pensée ou une émotion qui rappelle tout l'être à soi. Aussi bien le sculpteur semble avoir choisi le moment où Nyssia ne se sait point vue du favori de son époux : Pradier a passé, sans doute volontairement, à côté du sujet bien plus vivant qu'eût présenté la pudeur offensée. *L'Adolescence,* au contraire, a une attitude naturelle, saisie sur le vif et révélatrice du caractère particulier que l'âge de l'adolescence imprime au corps féminin. Non seulement le mouvement de la tête et des bras, mais le mouvement de tout le corps est à la fois expressif et émouvant. La souplesse des contours en est résultée sans effort.

Quant aux *attitudes de détail,* la même différence s'inscrit partout. Dans la *Nyssia,* on comprend que le sculpteur a pris chaque région à part et pouvait *successivement* les traiter à son gré; il leur a imprimé des caractères conventionnels de beauté féminine acceptés à son époque : une surabondance de chevelure presque inacceptable, traitée d'une manière appliquée mais inexpressive, sans légèreté, sans air circulant au travers des mèches patiemment rudentées; les mains font songer à la distinction apprêtée

d'une actrice de province; les jambes sont sans souplesse musculaire et les pieds accusent une cambrure assurément défendue à la nature. Dans l'*Adolescence*, les attitudes de détail sont, pour la plupart, fort harmonieuses avec l'attitude générale. Les cheveux sont traités par masses expressives et simples; les bras et les mains ont l'imprévu de la vie; les jambes ont bien la gracilité prometteuse de l'adolescence et, en chaque région, la grâce est faite de vérité notée et rendue.

Le vérisme, cette sorte d'insolence de la vérité, est absent de la *Nyssia*, où la vérité, même tranquille, s'efface un peu trop; mais dans l'*Adolescence* on en trouve, par endroits, de savoureuses manifestations; dans les genoux, notamment, qu'on les examine de face ou de dos; on voudrait les trouver davantage dans le haut du visage.

Pour ce qui est de la touche vigoureuse, faisant vibrer la lumière, et dont Rodin a donné tant d'heureux exemples; pour ce qui est des audacieuses simplifications de la statuaire contemporaine accusant sans ménagement les plans qui parlent aux yeux de l'artiste et charpentent son œuvre; enfin, quant à la couleur, aucune des deux statues considérées n'en présente des manifestations saisissables. Et c'est ce qui nous montre qu'après Rude, Carpeaux et Falguière, il y a Rodin; c'est aussi ce qui nous fait pressentir qu'après Rodin, il y aura sans doute une sculpture plus complexe, plus audacieuse, plus perfectionnée en ce sens qu'elle saisira notre regard et notre pensée par des moyens nouveaux. Chaque époque ajoute aux époques

précédentes des idées et des techniques que nous considérons comme plus adéquates à notre conception du beau. Carpeaux mourant disait en parlant de son œuvre : « La vie ! la vie ! la vie ! » Les artistes n'auront jamais plus que lui le désir de la projeter sur la glaise; mais ils pourront y réussir plus pleinement par des moyens artistiques auxquels il n'avait pas recours. En tout cas, ce n'est qu'au service de cette espérance qu'un sculpteur moderne peut apporter son effort d'originalité. On peut, par l'imitation d'une technique antérieurement exploitée, être un sculpteur habile, de même qu'on peut être un poète habile en imitant adroitement Lamartine, Victor Hugo, Leconte de Lisle; mais à ce prix on ne sera pas un poète de son temps; et, de même que Casimir Delavigne ne parut pas aux poètes romantiques, ou parnassiens, ou symbolistes le terme de leur art, il est permis aux artistes du XX^e^ siècle de s'essayer, sinon à dépasser, du moins à renouveler l'art de leurs aînés.

Le moins qu'on puisse dire d'une telle tentative, c'est qu'elle a droit à notre sympathie. A coup sûr, elle ne saurait convenir à ceux qui n'apporteraient pas au service de cet audacieux problème le tempérament, la science acquise, l'effort soutenu qui peuvent seuls les rapprocher de la solution. Mais c'est précisément ces conditions difficiles qui nous ont paru réunies chez M. Pina. C'est pourquoi avec toute la réserve, toute la décence qu'imposent la grandeur et la divinité de l'Art, nous convions les esprits exigeants et les âmes inquiètes des formes nouvelles de la




LA DANSE. (Statue.)

*Par A. Pina.*

beauté plastique, à contempler avec nous la série des œuvres principales du jeune et bon sculpteur Alfred Pina.

***

Il est rare que, devant une même œuvre d'art, deux observateurs éprouvent les mêmes impressions; s'il leur arrive de faire coïncider certaines d'entre elles, l'importance relative qu'ils leur accordent diffère généralement. L'impression d'art est précisément intéressante par tout ce que nous ajoutons de nous-mêmes à ce que l'artiste a su y fixer. Etat fugitif de la nature choisi par un esprit très personnel, réalisation déterminée par un tempérament et une technique personnelle, réaction sur un autre esprit et un autre tempérament : tel est l'aboutissement complexe qui parachève le problème d'art posé par chaque œuvre. Ce serait une faute logique d'en discuter autrement qu'avec l'assurance courtoise de ne pas s'entendre tout à fait; avec aussi le désir de demeurer sincère, de défendre son jugement artistique jusqu'à ce qu'une documentation imprévue éveille en notre sensibilité une tendance nouvelle à accroître ou à atténuer notre impression personnelle.

Qui contestera que c'est auprès de l'auteur lui-même que cette discussion prend une valeur et une fécondité particulières?

Nous n'avons pas manqué d'en rechercher le bénéfice auprès de M. Pina. Si attentive qu'ait été notre contem-

plation des œuvres exposées, nous ne pouvions évidemment apporter à ce colloque que des vues incomplètes, des sensations révisibles, des opinions provisoires; mais nous frappions à la porte d'une pensée longuement méditée, passée au feu de l'action, mûrie par l'effort persévérant, par des succès nombreux et par ces insuccès dont l'artiste garde le secret en lui-même en se critiquant souvent ou précisément les autres le louent.

— Voici, lui dis-je, une belle et nombreuse série de sculptures; quelques-unes de vos œuvres ne sont représentées que par des reproductions photographiques. Vos œuvres sculpturales sont-elles toutes rappelées ici?

— Non. Regardez la photographie de mon atelier principal à Sceaux, dans une grande salle du château des Imbergères. Il est aisé d'y voir des sculptures qui ne figurent pas ici, même en photographie. Vous pouvez du même coup y remarquer que les selles de travail y sont nombreuses. C'est ma joie de poursuivre à la fois plusieurs travaux et de me reposer des uns en passant aux autres.

— J'aperçois, bien au centre de l'atelier, votre admirable *Beethoven,* que vient de choisir le Musée de Montpellier et qui figure à votre exposition. Je l'ai longtemps contemplé. L'âme géniale et douloureuse de l'auteur des *Symphonies* parle dans ce puissant visage autant que dans sa musique. Je ne crois pas qu'un musicien puisse le voir sans une intense émotion. Aussi bien ne peut-on méconnaître que c'est là un musicien : ces yeux fermés, ce front attentif marquent l'audition intérieure où Beethoven réussit

à suivre la pensée humaine dans ses émotions les plus nobles et ses aspirations les plus hautes.

— A cette attitude générale chaque détail se conforme avec soin. Sur l'ossature puissante de la race flamande, les muscles léonins s'implantent largement ; tout ce visage est dissymétrique ; la bouche formidable est à elle seule tout un sujet sculptural ; les plans ont l'ampleur d'un décor héroïque. Pauvre et grand Beethoven ! C'est de sa musique que j'ai fait son visage. L'occasion me fut donnée d'entendre jouer ses œuvres de piano avec un talent et une passion inoubliables, et c'est l'âme toute troublée de son génie, l'oreille encore charmée de sa voix douloureuse que j'ai pétri dans la glaise le visage de ce Prométhée moderne.

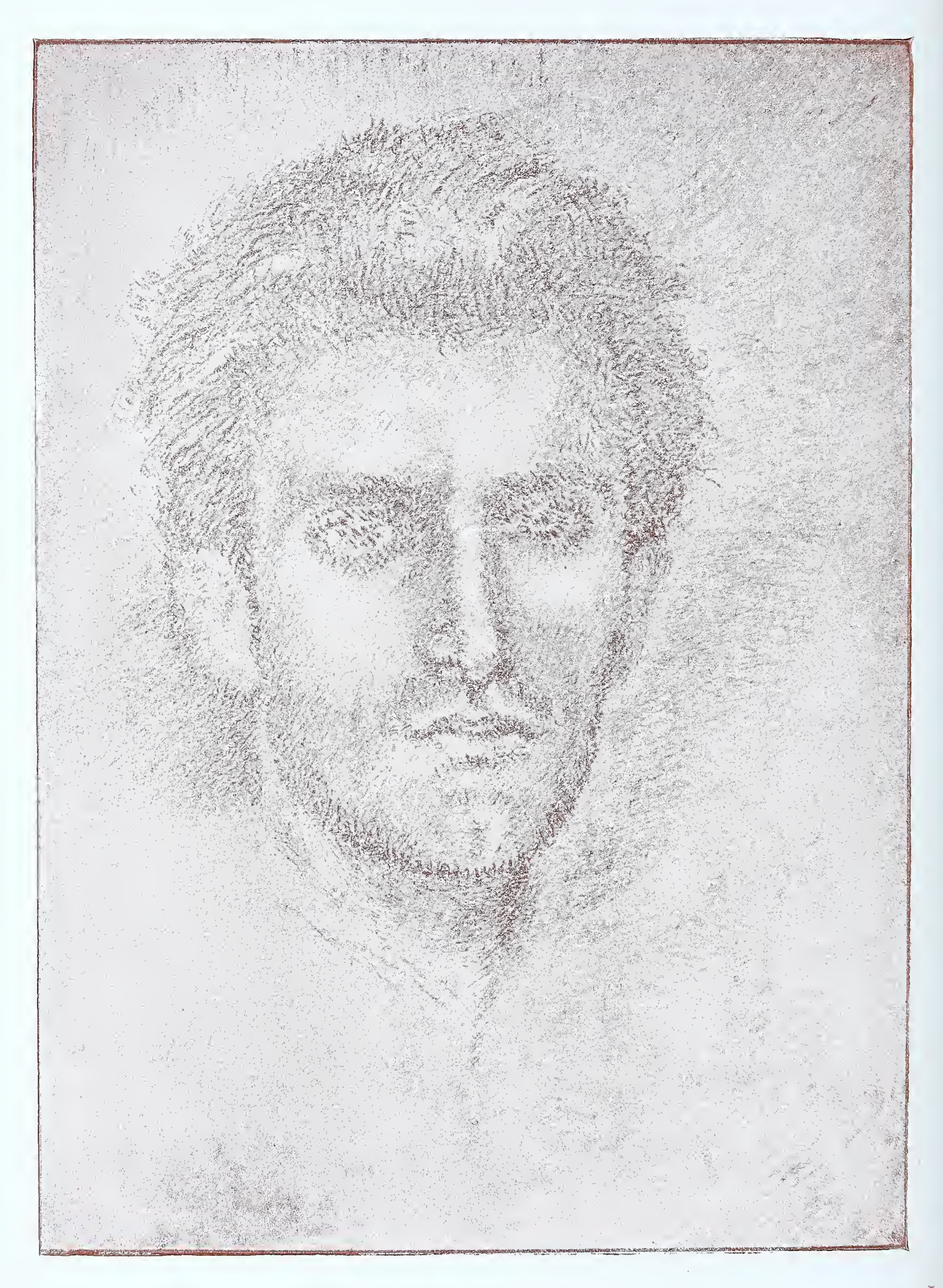
— J'aime beaucoup votre *Douleur*. La justesse de l'attitude, la compassion qu'éveille le détail si expressif, l'harmonie de l'ensemble, qui semble être l'harmonie éternelle du corps humain et de la douleur : tout me touche, jusqu'à la noble sobriété de la facture, où je vois l'hommage de votre âme artiste à cette chose si noble et si digne de discrétion : la douleur humaine. Je reconnais ici particulièrement ce que vous appelez la couleur ; les chairs, les vêtements, la chevelure sont vraiment de couleurs différentes ; la lumière les note différemment. Cette statuette a pour moi la grandeur d'un monument.

M. Pina, suivant de la main la courbe souple et simple de la tête jusqu'aux pieds, ajouta :

— C'est calme. La dimension d'une œuvre sculpturale

importe peu au point de vue purement artistique. Pour ma part, je n'en suis pas influencé. Il m'est également agréable de modeler des figures de plusieurs mètres de haut, comme je l'ai fait dernièrement à Montpellier, ou de pétrir une statuette. Je puis conserver dans les deux cas la conception de l'ensemble et la facture qui assure l'unité de l'œuvre. C'est une difficulté technique dans les grandes figures : il n'est pas rare de constater que le sculpteur s'y égare ; il semble qu'à partir d'un certain point, il a perdu pied, qu'il ajoute une nouvelle œuvre à la première, quelquefois même une troisième. Et pourtant l'attitude est unique aussi bien dans une grande statue que dans une statuette : il y a *une* idée sculpturale et non *plusieurs*.

« Voici le *Batteur de faux*. L'échelle en est encore moindre que celle de la *Douleur*. Mais, sous ces dimensions restreintes, c'est une œuvre complète. J'en ai longuement étudié l'attitude générale, saisie sur le vif ; chaque détail en a été rendu conformément à l'effort exigé par ce mouvement qu'une antique tradition a perpétué chez les hommes de la terre. Battre la faux, c'est un acte entre mille qui doit porter toute l'empreinte du métier de cultivateur. Voyez ces pieds crispés, qui tout à l'heure sauront assurer leur rude nudité sur les flancs du coteau ; voyez l'attitude des jambes, du dos qui *sait* se courber, les bras musculeux qui réservent la plus grande partie de leur force, ces vêtements qu'un long usage a assouplis aux gestes amples de la fenaison...



PORTRAIT DE A. PINA.

*Par Séverin Rappa. (1917.)*



PORTRAIT DE A. PINA.

*Par Ludet-Duval. (1918.)*

— Votre *Aiguiseur de faux* me fait penser à Constantin Meunier.

— J'ai pour le grand sculpteur belge une profonde admiration. Meunier a le sens de l'attitude générale; il sait exprimer par grandes masses les détails caractéristiques du corps humain. L'analogie que vous signalez est exacte. Mais, d'une manière générale, mes modèles sont trop éloignés des siens pour qu'il y ait intérêt à la préciser. Meunier s'est attaché à reproduire les hommes du Nord aux muscles allongés, aux attitudes lentes; de mon côté, avec un tempérament latin, je prends comme modèles des organismes latins, plus ramassés, avec des muscles en saillie, des attitudes plus fugitives et une âme plus agile.

— Je vois, dans votre exposition, des portraits : bustes et statuettes. Comment concevez-vous le portrait en sculpture?

— Je ne prétends pas apporter à la conception des portraits d'autres principes que ceux dont je vous ai fait le rapide exposé concernant les œuvres statuaires en général. La difficulté nouvelle qu'apporte le dessein d'exécuter un portrait, c'est de saisir chez le modèle l'attitude générale, à la fois révélatrice du caractère et intéressante au point de vue de la sculpture. Il convient d'accentuer les traits de physionomie qui disent l'âme du modèle. Chaque visage présente des caractères plastiques exprimant le caractère psychologique du sujet. C'est une affaire d'observation parfois aisée, parfois difficile : chacun sait que l'ex-

pression est plus frappante chez les uns que chez les autres. En tout cas, on ne doit chercher la forme d'un portrait que lorsqu'on a décidé la pensée qu'il exprimera. Cette pensée doit se référer, non seulement à l'individu, mais à l'homme pris en général. Une ressemblance qui n'atteindrait pas ce côté psychologique ne serait pas une question d'art.

— Voici le *Portrait de M. C.*, de Montpellier. Il est vraiment vivant; et, puisque je connais le modèle, j'en puis attester la ressemblance.

— Dans le *Portrait du professeur L.*, j'ai cherché à fixer une expression plus complexe, où se mêle à une ferme volonté une certaine amertume et une sérénité de source intellectuelle. Ces sentiments quelque peu contradictoires m'ayant frappé chez le modèle, je me suis complu à les exprimer par les moyens dont je vous ai fait l'énumération : l'attitude générale, le vérisme des détails, la netteté des plans lumineux et la couleur. Mais l'intérêt principal réside dans le regard, qui forme le centre de cette figure et rend la pensée du sujet : *Veri sæva voluptas,* cruelle volupté du vrai, qui trouble et console tout ensemble l'esprit inquiet des hommes... C'est dans la même note que j'ai exécuté le buste en bronze de M. Capet, adjoint au maire de Sceaux; le haut caractère et l'active intellectualité du modèle m'ont permis de faire de ce portrait une de mes œuvres les plus marquantes.

« Un portrait qui convie la critique à ce genre d'examen

me donne souvent l'occasion amusée de constater que le public en demeure fort éloigné. Aux subtilités psychologiques si vous ajoutez les subtilités plastiques qui en sont l'expression, comment espérer d'être compris par tous?

— Votre *Age heureux* exprime non moins justement la joie de vivre à laquelle s'abandonne l'adolescent. Ce marbre, d'après les conversations que j'ai entendues, séduit particulièrement les visiteurs, surtout les femmes.

— Au point de vue statuaire, il est intéressant par la douceur du modelé. L'attitude m'a séduit par la grâce juvénile qu'elle exprime. Il est naturel que le bonheur souriant qui anime ce jeune visage attire la sympathie; mais la nature du sujet n'est pas la question essentielle; il ne faut pas passer à côté de la question d'art.

— L'énigmatique *Pisanella* est aussi modelée avec une infinie délicatesse. Je reconnais un grand intérêt à ce vérisme très détaillé en nuances à peine perceptibles sur un visage féminin. C'est le procédé de *Beethoven* et des portraits masculins, mis en quelque sorte en sourdine, mais non moins complet. L'attitude générale, singulière autant que l'expression du visage, donne à ce buste une originalité obsédante.

— On peut, d'ailleurs prétendre à exprimer les chairs lisses et la grâce même enfantine en pratiquant la touche vigoureuse du *Beethoven* ou du *Portrait du professeur L.* Voici une *Tête d'enfant*, où j'ai franchement adopté ce parti pris des plans et des masses.

— Oui. Au premier regard, il semble qu'une contradiction apparaît entre le procédé et le sujet. Mais l'expression de la vie se révèle ainsi plus vibrante; il y a comme une palpitation dans la chair de ce bébé qui sans doute vient de pleurer et va rire ; son regard est comme mouillé...

— Voyez-vous, sur le front, le plan de lumière ménagé en bonne place? Pour un sculpteur cette figure enfantine ainsi traitée est digne de réflexion. Quand cette technique s'applique à une tête aux traits énergiques, comme le *Tolstoï,* elle n'est plus seulement un exercice de virtuosité, mais une nécessité esthétique. Le grand penseur, au moins à cet âge, n'était point beau; les caractères slaves de son visage et de son crâne nous éloignent des conventions de la sculpture grecque. Mais quelle force en tous ces caractères placés hors du canon classique ! J'ai pris plaisir à assouplir, à aérer cette barbe d'apôtre par l'exacte adaptation des masses au frôlement de la lumière; à rendre par un artifice la tache noire sous le menton, qui signalait cette barbe au premier regard; à marteler ce front puissant et à embroussailler dans les arcades sourcilières le regard profond et compatissant du philosophe chrétien.

— Deux autres slaves, le *Prince* et la *Princesse T...,* apparaissent en portraits-statuettes dans votre exposition.

— Le portrait-statuette est, à mon sens, très intéressant. Les lignes individuelles du corps, l'attitude caractéristique d'un personnage peuvent, sous les doigts du sculpteur, prendre une expression plus complète que sous le




LE CHRIST, (Fragment de statue)

*Par A. Pina.*

crayon du dessinateur. Elles n'en sont que plus difficiles à noter. Mais vous comprendrez que ce problème s'accorde particulièrement au principe duquel je fais dépendre avant tout le beau de la statuaire : l'attitude générale. La statuette n'exclut d'ailleurs pas le vérisme et ces deux portraits, du *Prince* et de la *Princesse T...*, en sont un témoignage.

— En vérité, l'élégance du prince, si marquée qu'elle soit, n'a rien de français ni de latin. L'orgueilleuse silhouette de la princesse a trop de force et de raideur aristocratique pour appartenir à notre race. Chez les deux personnages, la ligne générale est très expressive de la race et de la classe sociale. Le vêtement de la princesse est traité avec une souplesse qui montre la chair sous l'étoffe.

— Voici une *Maternité*. Je l'ai modelée à Montpellier. La jeune maman vient d'endormir son enfant; elle dort à son tour, vaincue par la fatigue.

— Et son fin visage exprime à la fois la fatigue et la résignation heureuse. Cette douce expression, si vraie et si touchante, n'a pas exclu, comme je le vois, les plans simplificateurs et la manière par grandes masses pour les cheveux.

— Voici mon *Victor Hugo*. Qu'en pensez-vous?

— J'eusse préféré vous devancer dans cette question. Mais j'aurais mauvaise grâce à dissimuler l'étonnement où ce buste m'a plongé dès le premier regard. Les traits de Victor Hugo, souvent reproduits, ont dans nos mémoires

un aspect que je ne retrouve qu'en partie dans le vôtre. D'autre part, la facture est d'un heurté qui dépasse de beaucoup les audaces du *Beethoven* ou du *Tolstoï*. Les yeux notamment, vus de près, n'ont pas la forme des yeux tels que les statues les offrent d'ordinaire. Mais, d'autre part, je dois convenir qu'à certaine distance, ce visage n'émeut pas la souveraine grandeur et par la douloureuse sagesse humaine qu'il porte en lui.

— C'est Victor Hugo après la catastrophe de Villequier; à l'heure où la douleur, rénovant son génie et son cœur, le font plus homme, plus poète, sans le faire moins virtuose du verbe. Le visage de Victor Hugo, au cours de sa longue vie, a notablement varié et ses portraits en font foi. C'est ici l'homme déjà marqué par l'âge, mais non arrivé à la sérénité olympienne de sa vieillesse. Ce buste, qui a figuré au Salon des Artistes Français de 1914 à Paris, est exécuté dans une manière très personnelle qui pousse au maximum la liberté de la touche en vue de l'expression. Ces yeux, qui vous ont quelque peu effaré, sont modelés pour la lumière qui doit rendre, avec le regard du génie, le vague et le brillant des larmes à peine taries; une force surhumaine doit se dégager des formes du corps et de la tête de l'aède du XIXe siècle, hâlées au souffle de l'Océan, des foules, des tourmentes politiques et sociales, des horreurs et des grandeurs de l'Histoire. Vous avouerai-je que je réserve au *Victor Hugo* ma préférence d'homme de métier, ma prédilection de pétrisseur d'images; que j'ai plaisir à voir s'y arrêter les sculpteurs, curieux d'analyser

la technique tout originale de cette œuvre? Mais je reconnais qu'elle s'éloigne assez des procédés connus de la statuaire banale pour dérouter quelque peu les visiteurs non initiés à la statuaire contemporaine.

— Votre manière m'intéresse moins au point de vue métier, auquel vous accordez évidemment un intérêt que je ne puis partager, qu'au point de vue de l'expression qu'elle porte en elle. Je prends sous mon regard quatre œuvres qui la présentent en des conjonctures diverses : la *Tête d'enfant,* le *Beethoven,* le *Tolstoï,* le *Victor Hugo.* Si vigoureux que soit le modelé de l'enfant, j'y saisis la tendre et molle complexion de l'enfance; dans le *Beethoven,* outre la suggestion musicale, je vois l'homme tout entier, large et trapu; dans le *Tolstoï,* la haute taille et un je ne sais quoi d'oriental qui accentue l'expression philosophique et rêveuse du grand esprit désabusé; dans le *Victor Hugo,* tout marque la force de l'éloquence, l'agitation de la pensée, la divinisation du verbe prêt à s'épandre sur les peuples. En d'autres termes, ces accents plastiques qui vous préoccupent se traduisent à mes yeux en accents psychologiques et physiologiques pleins de force et de subtilité.

« Votre *Jeune Danseur* ramène mes réflexions à des formes plus classiques. J'y reconnais une harmonie savoureuse. Le visage est juvénile; mais, la tête fût-elle enlevée, le torse ne dirait pas moins l'adolescence.

— Ce *Jeune Danseur,* dont nous n'avons ici que la photographie, a figuré au Salon des Artistes Français de 1912. Sa dimension ($2^m$,15) dépasse de beaucoup celle des bronzes

ici exposés. Mais vous y pouvez retrouver, aussi bien que dans mes statuettes, la facture *tout d'une pièce*.

— C'est exact. Si je place côte à côte la photographie d'une de vos statuettes et celle du *Jeune Danseur*, l'objectif ayant ramené les deux images à des dimensions pareilles, je reconnais dans les deux exactement la même facture. Au fond, en statuaire, comme en peinture, il n'y a ni grand, ni petit : une grande pensée peut être exprimée par une petite image.

« Les attitudes qu'un effort violent impose au corps humain paraissent solliciter particulièrement votre sympathie d'artiste. Le groupe de *La Noria* où trois hommes nus poussent la barre, le groupe des *Pêcheurs* halant de toutes leurs forces une barque sur le rivage répondent au même désir de rendre sensible cet appel de tous les muscles à un effort atteignant la limite des forces humaines.

— Évidemment. C'est en de pareilles attitudes que s'affirme cette harmonie du détail à l'ensemble, dont je vous ai montré le caractère éminemment artistique. C'est un séduisant problème que de présenter ainsi, sur plusieurs organismes à la fois, l'effet plastique d'une tension de tout le corps. C'est un charme analogue à celui des variations musicales. L'homme qui pousse de toutes ses forces, l'homme qui tire de toutes ses forces, ce sont deux notes vigoureuses de l'éternel labeur humain. Prenez le corps de l'homme au repos, tant de fois représenté parce que cette attitude s'adapte aux goûts d'atelier : la vie n'y est que




LE BAISER.

*Par A. Pina.*




SILHOUETTE DU PRINCE T...

*Par A. Pina.*

virtuelle, l'attitude presque obligatoirement inharmonique, les organes s'isolent en quelque sorte les uns des autres. Prenez au contraire le corps de l'homme dans un mouvement qui l'appelle tout à lui, comme dans le *Jeune Danseur*, *La Noria* ou *Les Pêcheurs*, c'est alors une attitude harmonique, où la ligne générale prend une signification précise, où chaque détail sollicite l'observation et l'expression, où le vérisme s'impose et perd toute trivialité, où les plans dominants acquièrent toute leur valeur, où la couleur guide le regard et lui fait deviner tout ce qui, sous l'épiderme, obéit à une même loi, à l'effort vers lequel la volonté mobilise le corps tout entier. C'est pourquoi les ouvriers faisant de rudes besognes musculaires sont, aux yeux du statuaire, de savoureux modèles, pleins de poésie plastique; c'est pourquoi j'aime à les représenter. Vous pourriez voir à mon atelier des bas-reliefs représentant des ouvriers métallurgistes, héros du fer et du feu, dont les mouvements donnent au corps humain une grandeur et une harmonie qui font penser aux héros d'Homère; je ne veux pas dire aux héros de Flaxman.

— A un point de vue plus élevé, je suis frappé du caractère généralement amer et douloureux de vos figures humaines; elles n'y échappent le plus souvent que pour revêtir une forme quelque peu ironique. Même en vos personnages calmes et souriants, il y a comme un reflet de la fatalité où l'homme s'agite en se consolant par ses illusions passagères.

— Votre remarque est exacte. Cette mélancolie que

vous reconnaissez dans la plupart de mes œuvres prouve qu'elles ont pris, en effet, un peu de mon âme propre. Peut-être n'aimerais-je plus la terre que je pétris, si je cessais d'y trouver l'occasion de lui donner un peu de la philosophie amère où s'arrête de préférence mon esprit.

— Quelle signification accordez-vous à cette maquette en plâtre *Projet de monument?*

— C'est un sujet symbolique. Il représente l'effort des nations alliées contre la barbarie germanique, le tumulte et la grande tourmente de la guerre de 1914.

— Ces corps de femmes mêlés en des attitudes violentes font, en effet, un groupe tumultueux où l'on pressent que votre manière pourrait se donner libre carrière.

— Le statuaire aime à se donner parfois l'illusion que son œuvre reçoit son complément architectural et qu'au grand jour de la place publique elle se mêle au fourmillement des foules. J'attends d'ailleurs dans le travail et sans hâte que l'occasion m'en soit réellement offerte. J'ai l'âge où l'on peut attendre.

— J'aime beaucoup ce buste de *Vieux Romain.* Le visage au sourire à peine commençant témoigne d'une âme aristocratique et d'un esprit à la fois désabusé et bienveillant. Il me fait penser à Horace, l'Horace des Epîtres.

— Ce buste, vous pouvez le constater facilement, n'est pas dans la manière que je préfère suivre aujourd'hui. Il est probable que, si je le refaisais, mes doigts y laisseraient une empreinte moins discrète.

— C'est évidemment à une tout autre manière que répond cette *Tête de Christ.* Le modelé cherche plus l'expression que la forme. C'est dans la technique du *Victor Hugo,* plus réservée toutefois. Au surplus, l'expression est très forte. C'est bien le cri de l'humanité douloureuse vers le Père que notre idée de justice place au-dessus des angoisses terrestres. Toute discussion religieuse mise à part, c'est bien la figure symbolique, l'idée essentielle du Christ.

— Voici un buste qui compte parmi mes dernières œuvres. Je l'ai modelé à Montpellier, sans en être sollicité autrement que par l'intérêt artistique d'un problème que je me suis spontanément posé. C'est la tête d'un *Vieux Peintre,* où la vie a laissé de fortes empreintes sans troubler la noblesse de la silhouette. Plus je travaille, plus je m'affermis dans la conviction que le vérisme et la couleur sont dignes de l'effort de la statuaire contemporaine. Ce buste est à coup sûr une des œuvres où j'ai le plus cherché et le mieux réussi à les fixer sur le visage humain. La longue patience ne doit pas atténuer l'enthousiasme de l'idée dominante. Ces chairs sont rendues avec un souci de vérisme, une palpitation voulue qui n'exclut pas, comme vous le voyez, la netteté de la ligne générale. Les masses sont étudiées avec un sens critique toujours en éveil. Je veux dire que, dans ce modelé, rien n'est lâché; tout est patiemment et sévèrement rendu et je pourrais en chaque point justifier mon modelé. Ne croyez point que j'y sois arrivé sans de nombreux recommencements. Mais c'est

dans cette lutte sincère que réside pour l'artiste la joie de créer.

— J'admire que ce *Vieux Peintre* attache le regard autant que le *Beethoven*.

— Plastiquement, les deux œuvres se valent. Cette statuette, l'*Homme à la Cruche,* est une tentative de vérisme à petite échelle sur l'ensemble du corps humain. La ligne générale, caractéristique de l'effort, s'accompagne d'une étude attentive de la musculature. Chaque muscle a été étudié à sa place exacte et dans son activité déterminée par le mouvement général; j'en ai atténué ensuite la saillie, comme si je remettais la peau un instant enlevée. Même souci d'expression pour les saillies osseuses et les méplats. Je n'eusse pas fait davantage pour une statue de grandeur naturelle.

— Votre groupe de deux jeunes filles, *Sœurs,* est-il un double portrait?

— Oui. C'est une œuvre sur commande mais bien vite adoptée au service de ma volonté d'art. Ce buste double présente des difficultés de disposition et de lignes qui ont provoqué de longues réflexions, animées par des essais en petit sur la glaise. Une fois l'attitude trouvée, j'ai ressenti le charme d'un travail qui me permettait d'utiliser mon parti pris de vérisme au contraste de deux visages féminins de la même famille, sans exclure l'harmonie de l'ensemble.

— Ce double portrait est, en effet, fort agréable à con-



TOLSTOÏ.

Par A. Pina.

templer et fort suggestif à l'esprit d'analyse que vos œuvres sollicitent. Dans tout ce que nous venons de voir, je reconnais une continuité de passion raisonnée qui mérite l'attention des amateurs et des critiques. N'avez-vous point songé à l'appliquer à une œuvre de plus grande envergure, patiente synthèse de votre talent personnel et des principes qui le guident?

— Si. En dehors des hasards de l'inspiration et des suggestions de circonstance, il est naturel qu'un artiste cherche la réalisation d'un rêve d'art plus complet, plus puissant. D'une pareille entreprise, trop longue à matérialiser, on ne saurait faire l'occupation prédominante d'un intervalle de temps réservé à l'avance. On y pense toujours; on y travaille souvent, faisant et refaisant les nombreux éléments constitutifs dont l'accumulation est précisément la volupté spéciale de ces longs travaux. Cette œuvre maîtresse, en ce qui me concerne, est le *Tombeau du Dante*. Vous en pouvez voir, dans la photographie de mon atelier, la partie principale déjà réalisée.

— Quelle en est l'ordonnance générale?

— Le corps du génial poète, étendu par la mort au delà de laquelle il aimait tant à poursuivre sa pensée, est porté par douze figures et toute cette figuration, sculptée dans un bloc de marbre blanc, repose sur un entablement au-dessous duquel je prévois un second entablement parallèle. Entre ces deux entablements horizontaux une large frise, courant tout autour de l'édifice rectangulaire, reçoit au milieu des deux longs côtés des médaillons sculptés

(portraits du Dante); la frise est occupée par des bas-reliefs rappelant d'un côté l'Enfer, de l'autre le Paradis. L'entablement inférieur est porté aux angles par quatre groupes symboliques.

— Je comprends que la pensée amère et douloureuse, la fatalité vengeresse, l'épouvante éternelle de la *Divine Comédie* aient aisément arrêté votre pensée d'artiste. Toutes vos œuvres ont un peu du reflet d'Alighieri. Et je m'explique l'ardeur fidèle de vos évocations plastiques à la mémoire du chantre tragique de la souffrance et de la méchanceté humaines. N'avez-vous pas craint que la multiplicité des figures qui portent le corps de Dante ne nuise à leur netteté d'expression?

— Au contraire. La lourde gloire du plus grand poète de la race italienne réclamait ces nombreux porteurs; ils la soutiennent tous du levier de leurs bras et de la piété endeuillée de leur cœur; ils sont accourus, représentant toutes les classes sociales, nobles ou vilains, contemplateurs ou manouvriers, riches ou pauvres, jeunes ou vieux; ils s'assemblent, étroitement réunis, revenants d'époques très éloignées ou toutes récentes, pour soutenir bien haut de leurs épaules l'image de celui qui leur a prodigué la lumière divine, l'extase poétique, la consolation philosophique, le frisson de la vie et de la mort, le sentiment terrible de la grandeur et de la faiblesse humaines. Oui, l'âme du Dante repose glorieusement sur la foule, sur la totale humanité; et c'est ce que j'ai tenu à exprimer par ces douze figures endeuillées dont chacune dit, selon sa passion



BUSTE DE M. C., de Lyon.

*Par A. Pina.*

dominante et son geste caractéristique, l'hommage de toute une catégorie humaine.

— Il y a, en effet, au-dessous de la noble dépouille du poète, comme un grouillement d'humanité, qu'accable une même pensée et que meut une marche résignée vers l'inévitable séparation : c'est bien le chœur immense des voies intérieures dont le Dante a éveillé l'écho dans toutes les âmes.

« Je me plais à considérer l'expression vibrante de chacune de ces figures. Voici, soutenant la tête du poète, un homme vigoureux, dont le torse noueux s'arc-boute sur les jambes puissantes et sur les pieds crispés par l'effort que réclame à la fois la marche et le lourd fardeau; le léger devers de la couche funéraire sollicite ses muscles attentifs à lui conserver la pieuse décence du maintien horizontal, et c'est ainsi que l'athlète apporte son hommage et se rend digne de la place de choix dévolue à sa force incomparable. Voici près de lui, rassurée par ce voisinage puissant, une jeune femme s'abandonnant à la douleur, cachant son visage dans sa main gauche et pleurant le héros de la pensée qui s'achemine lentement vers sa dernière demeure. Elle marche aussi, tout en pleurant; et cette marche rythmée qui l'entraîne se retrouve dans toutes les autres figures, s'adjoignant, comme la poussée fatale de la destinée, aux sentiments divers qui les étreignent. Ils vont tous où la nécessité inéluctable les conduit, agissants et passifs à la fois. Il marche ainsi ce vieillard vénérable qui apporte, lui aussi, son faible et dernier effort au cortège sacré des por-

teurs; plus conscient peut-être que tous les autres de la haute signification de son geste, il en reflète la sage résignation dans son visage marqué par les ans et les peines. Voici un homme dans la force de l'âge, qui soutient une femme près de défaillir et semble lui dire : « Courage ! Avançons ! » : thème éternel de l'union de la résistance masculine et de la sentimentalité qui brise le corps fragile de la femme. Voici un jeune homme à la démarche fière, dont l'effort harmonieux et aisé s'adapte au fardeau avec un sous-entendu d'espoir vigoureux dans sa propre vie, un instant dévouée à honorer la mort de celui qui a vécu plus hautement, plus merveilleusement qu'on ne vit d'ordinaire. Je n'en finirais point d'énumérer les sensations suggestives de cette noble théorie des porteurs, où les visages et les gestes disent les nuances les plus délicates de l'âme humaine, où le progrès lent des pas alourdis par le fardeau et le deuil murmure devant mes yeux une religieuse marche funèbre. Le corps du Dante oppose à tous ces corps vivants et pensants le contraste admirablement marqué du corps désenchanté par la mort, où plus aucun souffle d'âme n'anime l'attitude ni les muscles et où vous vous êtes complu à marquer l'absence de tout ce qui, sous vos doigts d'artiste, sait dire la palpitation de la vie. Vous avez matérialisé la parole angoissante du cinquième chant : « *Et je tombai comme tombe un corps mort.* »

— Si intense et si riche que soit la méditation de ceux qui s'attacheront à contempler ces figures, je doute qu'elle puisse jamais égaler la tumultueuse évocation, à la fois



CHEVAL

*Par A. Pina.*

heureuse et douloureuse, qui m'en traçait les modèles rêvés. Ce marbre a souvent effacé autour de moi les échos de la vie extérieure et jusqu'à la différence du jour et de la nuit, le travail était scandé, Dieu sait comment, de sommeils furtifs et de repas sommaires à l'atelier, sans souci des heures et des jours...

— Les quatre groupes symboliques qui supportent le sarcophage ont plus de violence que de tristesse.

— Ce sont des épisodes de l'Enfer. Voici le *Comte Ugolin* et l'archevêque *Ruggieri* : « *Et comme, par faim, on mange le pain, ainsi celui de dessus enfonçait dans l'autre ses dents là où la cervelle se joint à la nuque...* » Voici *Thaïs* « *qui là se griffe avec ses oncles souillés* ». Voici le groupe des *Avares;* pouvez-vous, comme le grand touriste de l'Enfer, « *reconnaître quelques-uns qui se rendirent immondes par un tel vice?...* »

— Certes ! c'est une terrible évocation; vos esquisses brutales et cruellement nuancées de toute l'horreur du vice sont bien dans la note dantesque. Je m'arrête de préférence au quatrième groupe, celui des deux *Damnés*, dont les corps, tordus par le désespoir auquel ils n'échapperont jamais, sont admirables d'expression; j'admire leurs formes à demi incluses dans le roc, fixées à cette matière comme ils le sont au temps qui jamais ne sera révolu; ce bras qui apparaît et s'efface, tente de s'échapper vers la lumière et demeure retenu par l'étreinte inévitable de la divine géhenne; ils disent bien l'épouvante de ceux qui « *ont laissé toute espérance* »; ils marquent avec toute la cruauté

qu'elle comporte cette sanction hors nature du désespoir éternel.

« Je considère aussi avec approbation l'ordonnance simple et élégante de l'ensemble du monument, dont l'architecture ne distrait pas de la lecture de cette grande page évocatrice. J'aime d'ailleurs, dans toutes vos œuvres, la louable crânerie avec laquelle vous abordez, pour chaque sujet, le problème d'expression essentielle, vous défendant d'en détourner l'attention par des agréments plastiques qui lui seraient étrangers. C'est assurément la raison pour laquelle on ne peut les contempler sans les voir auréolées d'expression vivante et touchante.

« Ce monument me rappelle la fameuse *Porte de l'Enfer* de Rodin que j'ai vue inachevée en 1900. L'œuvre du maître est moins concentrée, plus diverse. Votre œuvre évoque encore plus dans mon esprit une autre réminiscence; les personnifications farouches et sublimes des *Tombeaux des Médicis*. Vous m'excuserez d'apporter ici des comparaisons qu'aucun statuaire ne peut envisager sans appréhension. Mais de l'émouvante série de vos œuvres ma pensée se reporte, non sans un hommage flatteur pour vous, aux grandes émotions d'art que la statuaire a suscitées en moi.

« Quand il me fut donné de contempler à Florence, dans la Nouvelle Sacristie de San-Lorenzo, les œuvres maîtresses de Michel-Ange, je compris pour la première fois le champ infini de la statuaire, aussi bien dans l'ordre philosophique



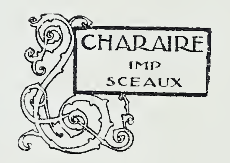
LA PISANELLA.

*Par A. Pina.*

que dans l'ordre artistique. Je ne puis donc qu'apporter un sympathique acquiescement aux nobles pensées que votre talent s'efforce d'exprimer par les formes de la matière. De telles tentatives, secondées par le travail opiniâtre et la passion à la fois juvénile et réfléchie dont vous êtes animé, sont l'honneur d'une vie d'artiste.

D. ACHELLE.




CHARAIRE
IMP
SCEAUX

